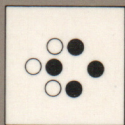


MICHEL LEIRIS

OPERRATIQUES



P.O.L

OPERRATIQUES

MICHEL LEIRIS

OPERRATIQUES

Edition établie par Jean Jamin

P.O.L

8, villa d'Alésia, Paris 14^e

© P.O.L éditeur, 1992
ISBN : 2-86744-267-2

Note sur la présente édition

Avec ses carnets de voyages et de terrain, avec son Journal qu'il a tenu par intermittence de 1922 à 1989¹, Operratiques est l'un des importants manuscrits inédits que Michel Leiris a laissés après sa mort, — et dont il m'avait chargé de m'occuper pour une publication éventuelle.

Ni traité, ni essai, ni chronique, ni petite encyclopédie malgré ce que pourrait faire accroire les titres donnés par lui à chacun des fragments composant cet écrit (« Opéras filmés », « Opéra et folklore », « Opéra et tauromachie », « Travestis », « Le merveilleux chez Wagner et chez Verdi », « Vérisme », etc.), Operratiques est surtout un ouvrage de réflexions et de souvenirs personnels sur l'opéra dont la passion s'enracine dans la petite enfance comme il s'en est déjà expliqué dans L'Age d'homme. A l'image de ce qu'on a pu dire de Jean-Paul Sartre, l'un de ses amis proches et son contemporain, animé, comme il le fut lui-même, de cet impérieux désir d'être un écrivain, on pourrait dire de Michel Leiris qu'il fut non pas cet enfant de bibliothèques qu'a été Sartre mais un enfant

1. Il sera prochainement publié par les éditions Gallimard.

d'opéras, voire un enfant de spectacles tant l'aspect visuel paraît prédominer dans ce que, à la fois, il retient et attend de l'art lyrique, sans doute plus attiré par la représentation proprement dite que par la musique.

C'est en janvier 1959 que Michel Leiris commence de noter ses vues, impressions et souvenirs sur l'opéra. Dans le même temps ou presque, il entreprend la rédaction de *Fibrilles*, le troisième tome de *La Règle du jeu*. Plus nettement sans doute que dans *Biffures* et *Fourbis*, l'opéra y est conçu par lui non seulement comme une allégorie de sa présence au monde (« la vie comme un opéra ») mais comme un principe organisateur de ce long chapitre, *La Fièvre, la fièvre...*, qui, tel le flux mélodique ininterrompu de *Tristan*, parcourt et constitue tout l'ouvrage juste divisé en quatre sections signalées par des chiffres romains. De sorte que *Fibrilles* peut se lire comme une manière d'opéra littéraire en quatre actes d'où ne sont exclus ni les mouvements de foule et de chœur (« *Dimanche à Pékin* »), ni la fête (« *Pâques à Kumasi* »), ni les amours contrariées, ni même les aspects véristes avec l'épisode de son suicide manqué, lequel, plaçant Leiris dans la situation de devenir son propre *Franco Alfano*, le condamne à finir son livre après qu'il eut donc, en son mitan, raconté comment il avait souhaité lui-même « en finir »... Doit-on voir là une sorte d'identification à Puccini qui, composant *Turandot* et déjà gravement atteint par la maladie qui allait l'emporter, aurait dit après avoir achevé la scène du suicide de Liù (Acte III) : « L'opéra sera représenté incomplet et quelqu'un s'avancera sur la scène pour dire : "A ce moment le Maestro est mort" »² ? On peut remarquer que *Fibrilles*, a fortiori *Operratiques* dont le plus long fragment est consacré à *Turandot* et qui contient le brouillon de la note qu'en 1964 Michel Leiris allait ajouter à une nouvelle édition de *L'Age d'homme*, sont écrits au moment où lui-même entend s'amender par rapport à la flèche que, dans ce dernier livre, il avait

2. C'est Franco Alfano qui achèvera *Turandot*.

lancée à l'œuvre et à la mémoire de Puccini, le traitant de « cette autre ordure »...

Operratiques, que l'on serait porté à considérer comme la face technique et en quelque sorte « harmonique » au sens musical du terme de Fibrilles, est pourtant resté inachevé. Du moins les fragments qui le composent, tous rehaussés d'un titre et abordant un thème précis, sont restés à l'état d'écriture de fiches, dont on sait que l'établissement puis le classement représentaient le matériau premier des livres de Michel Leiris. A la différence, cependant, de celles qui ont servi à la rédaction de La Règle du jeu et qui n'ont guère été distraites de leur destination en quelque sorte naturelle – les fichiers en bois ou de carton-pâte dans lesquels il les rangeait – les « fiches » d'Operratiques ont été réunies et ordonnées par lui dans un classeur à fermoirs métalliques, si bien qu'elles constituent un ensemble relativement fermé, homogène et continu, qui témoigne – n'était l'écriture parfois cursive – du statut d'ouvrage auquel il le vouait.

Construit à partir d'une juxtaposition de deux termes – opéra et erratique – qui, s'interpénétrant, prennent la valeur d'un jeu de mots, forment ce qu'on appelle un « mot-valise », le titre retenu par Michel Leiris place cet ouvrage sous le signe de ce que lui-même considérait comme l'une de ses « aficion » – l'autre étant la tauro-machie – avec, comme il se doit, ses emportements et ses retraits, ses manies et ses égarements, ses injustices et ses repentirs, avec ses interrogations aussi : celles d'un écrivain pour qui toute réflexion sur l'opéra lui paraissait être de nature à résoudre quelques-uns des problèmes esthétiques qu'il se posait, entre autres ceux de la présence, du merveilleux, de la modernité ou, plus généralement, du langage en l'occurrence chanté.

Le manuscrit original d'Operratiques (manuscrit N 12) comporte 210 feuilles à petits carreaux de format 128 × 198 mm, réunies, donc, dans un classeur noir à fermoirs métalliques que

Leiris avait rangé à côté de livrets et revues d'opéras. Ecrites à l'encre bleue, ces feuilles sont à peine raturées ; par endroits, des annotations rédigées sur une fiche proprement dite ou sur une feuille volante ont été intercalées par lui ; sauf indication contraire, dans cette édition elles sont transcrites en bas de page, appelées par un astérisque placé à la suite du chapitre où elles ont été trouvées. Les notes de Michel Leiris sont également composées en bas de page et appelées par un astérisque. Mes notes – au demeurant peu nombreuses – sont appelées par des chiffres et renvoyées à la fin de l'ouvrage.

Les mots d'une lecture douteuse ou qui ont été rétablis, ainsi que mes propres interventions sur le texte ont été mis entre crochets [].

Les crochets utilisés par Michel Leiris dans le manuscrit ont été remplacés par des accolades { }.

Les phrases ou paragraphes mis entre chevrons < > signalent les passages biffés en croisillons et au crayon à mine par Michel Leiris, procédé auquel il avait souvent recours sur ses manuscrits et dans ses notes pour se rappeler qu'il les avait, repris tels quels ou remaniés, utilisés dans un de ses ouvrages publiés.

D'une façon générale, l'orthographe de Michel Leiris est très sûre, y compris celle des noms propres. Rédigées à des dates différentes, ces feuilles font toutefois apparaître de légères différences de graphie quant à certains noms d'interprètes, mais qui a été normalisée en nous référant notamment à l'Oxford Dictionary of Opera.

J.J.

Operratiques

TITRES

25 janvier 1959 : *Pour l'amélioration de la race opérine.*

Grandes lignes d'une préface :

Outrecuidance — ou naïveté — qu'il y a pour un simple amateur (ni musicien ni homme de théâtre) d'émettre des vues sur l'opéra ;

cas particulier, toutefois, de cet amateur, qui est un écrivain et se pose donc des problèmes esthétiques que de telles réflexions — bien que portant sur un acte qui n'est pas le sien — peuvent l'aider à résoudre ;

utilité que peuvent avoir, pour les spécialistes, des réflexions émanant de quelqu'un qui justement n'est pas des leurs mais fait partie du « bon public ».

23 mars 1959 : *Operratiques.*

(« operratique » = opéra + erratique)

ÉTERNELLE DÉCADENCE

Un jour que je me plaignais devant lui de l'état actuel de décadence des courses de taureaux, Picasso s'est moqué de moi et m'a dit que de tout temps on avait dit que la corrida était en décadence, que les toros d'autrefois étaient plus puissants et plus gros, etc. S'il y a, certes, une évolution de la course il n'y a pas décadence (ou seulement dans le sens où un art peut être dit « décadent » quand l'accessoire prend le pas sur l'essentiel : en l'occurrence, développement des jeux brillants de cape et de muleta, l'estocade cessant d'être point culminant pour n'être plus que conclusion).

L'on a tendance aussi à parler d'une décadence de l'opéra. Mais, à y bien regarder, où est cette prétendue décadence ? Côté interprètes, s'ils chantent moins bien qu'autrefois (ce qui reste d'ailleurs à démontrer) en revanche ils jouent mieux et ont un physique généralement plus acceptable. Côté œuvres, un grand nombre d'opéras plus que notables ont vu le jour dans la première moitié du xx^e siècle : Puccini, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Falla, Alban Berg, Kurt Weill, Charpentier, Stra-

vinski, ces noms suffisent à en témoigner. Ce qui est sûr, c'est que dans l'opéra de maintenant le livret a plus d'importance qu'autrefois ; mais la musique en a-t-elle moins pour autant ? Et quand cela serait, l'on pourrait parler d'évolution, de déplacement du centre d'intérêt, et non de décadence.

Dans une lettre datée (je crois) de 1867, Verdi dit déjà de l'Opéra de Paris tout le mal qu'on en pourrait dire aujourd'hui.

QU'EST-CE QU'UN OPÉRA ?

J'entends par « opéra » toute œuvre théâtrale dont le moyen essentiel est le chant. Sont inclus dans cette définition des genres très variés : opéra au sens strict, opéra bouffe, opéra-comique, opérette, comédie musicale, drame lyrique, etc.

L'opéra peut fort bien n'avoir qu'un personnage (cf. *Erwartung* d'Arnold Schoenberg), mais il faut que ce personnage chante et qu'il soit inséré dans une action dramatique. Théoriquement, la frontière est difficile à tracer entre opéra à personnage unique et chanson jouée (comme il en est souvent dans les « tours de chant ») ; de même, il n'y a pas de solution de continuité entre pièce à un seul personnage et monologue (*Les Méfaits du tabac* de Tchekhov peuvent être à volonté regardés comme l'un ou l'autre). Il est certain toutefois qu'on sort du monologue — ou de la chanson jouée — pour accéder à l'œuvre théâtrale quand il y a un décor ou, à tout le moins, quand le protagoniste incarne son personnage de façon plus qu'allusive et que par son apparence physique (costume compris) il donne l'impression d'être entré dans sa peau.

Il faut aussi que l'action soit présente et pas seulement réduite à sa narration (en ce sens *Les Méfaits du tabac* ne sont pas monologue mais bel et bien théâtre, puisque le personnage ne raconte pas une histoire qui lui est arrivée mais se trouve engagé dans le présent de la conférence qu'il est censé faire au public). Si l'on s'en tient à ces critères, il demeure que certaines chansons jouées constitueront de petits opéras ; ainsi, la chanson *L'Ombre* que, dans mon adolescence, j'ai entendu chanter à l'Alhambra par le diseur Georgel : le chanteur vient sur scène en joueur décafé (habit noir, cape, haute-forme) et, après avoir raconté comment il a tout perdu sauf son « ombre » (qu'un projecteur dessine sur la toile de fond), décide de se noyer en même temps que ce fidèle compagnon et court se jeter à la Seine. Mais il tombe sous le sens qu'une chanson comme celle-là ne saurait raisonnablement être qualifiée d'« opéra ». Où donc est la différence, sinon dans le style musical ? Simpliste dans la chanson (aux couplets et refrains qui se répètent), la composition dans l'opéra — serait-il un « opéra-minute » — est beaucoup plus complexe. Définir l'opéra comme du théâtre chanté s'avère, en conséquence, insuffisant : théâtre chanté, certes, mais pas n'importe comment ; chanté, bien au contraire, selon une partition dûment « composée » au lieu de se réduire à des segments qui pourraient être indéfiniment répétés.

Certaines grandes manifestations rituelles — avec protagonistes déguisés, actions mimées, musique et chœurs — sont *presque* des opéras ; mais ils ne le seront tout à fait que si, d'une part, le chant ne demeure pas confiné à un chœur réduit au rôle de commentateur (comme dans la tragédie grecque) et si, d'autre part, les actions mimées s'ordonnent en un drame (au lieu d'être simples simulacres d'activités).

Les grands ballets à intrigue dramatique s'étendant sur plusieurs actes (*Le Lac des cygnes*, par exemple) sont des manières d'opéras non chantés.

Il y a aussi des intermédiaires entre ballet et opéra (*Mavra* de Stravinski, opéra-bouffe mimé avec chanteurs dans la fosse d'orchestre), entre oratorio et opéra (*L'Histoire du soldat* de Stravinski).

OPÉRA ET DRAME

Importance considérable de la musique de scène dans le théâtre d'aujourd'hui. Il semble qu'aujourd'hui l'opéra et le drame tendent à se rapprocher. Certaines œuvres — le *Dreigroschenoper* par exemple — se situent à mi-chemin du drame et de l'opéra.

Effets intensément dramatiques obtenus par l'irruption de l'opéra dans le drame parlé, ou vice versa :

dans *L'Enfant de l'amour* de Henri Bataille, à une fin d'acte, un phonographe se met en marche et chante « Ris donc ! Paillasse... », tandis que le rideau tombe ;

le *parlando* dans certains opéras traditionnels (cf. la lecture de la lettre, au dernier acte de *La Traviata*) ;

dans *Moïse et Aaron*, opposition du rôle de Moïse presque déclamé et de celui d'Aaron style held-tenor, associations aussi de chœurs parlés et chœurs chantés ; voir *Turandot* et les cris poussés par le chœur ;

dans les opéras chinois style Pékin, l'ordinaire déclamation très modulée est remplacée par le chant quand

les personnages exposent leur situation ou bien dans les moments de grande tension.

Drames éclipsés par les opéras qui en ont été tirés : *La Tosca* de Victorien Sardou, *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. Dans une certaine mesure, on peut dire aussi que « Don Juan » c'est le *Don Giovanni* de Mozart. De même, *Le Roi s'amuse* ne tient plus, à l'inverse de *Rigoletto*.

Operratiques est l'un des importants manuscrits inédits que Michel Leiris a laissés après sa mort.

Ce titre est construit à partir d'une juxtaposition de deux termes — opéra et erratique — qui, s'interpénétrant, prennent la valeur d'un jeu de mots et forment ce que l'on appelle un « mot valise », il place cet ouvrage sous le signe de ce que Michel Leiris appelait l'une de ses « aficion » — l'autre étant la tauromachie — avec, comme il se doit, ses emportements, ses retraits, ses manies et ses égarements, ses injustices et ses repentirs, avec ses interrogations aussi : celles d'un écrivain pour qui toute réflexion sur l'opéra paraissait être de nature à résoudre quelques-uns des problèmes esthétiques qu'il se posait, entre autre ceux de la *présence*, du *merveilleux*, de la *modernité* ou, plus généralement, du *langage*, en l'occurrence chanté.



ISBN : 2-86744-267-2
921404-4 Impr. en France 03-92



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS

110 F